

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-341>

## **Postavanguardiaismo, non contro-avanguardiaismo**

Intervista a Ulrich Schulz-Buschhaus (*di Mario Barenghi*)

1. Tempo fa lei ha descritto la trasformazione del sistema letterario nel passaggio dall'*ancien régime* al mondo borghese nei termini di un mutamento del «paradigma assiologico». Nella gerarchia dei valori letterari, all'opposizione alto/basso, corrispondente alla distinzione sociale fra nobile e plebeo (da una parte generi come la tragedia, l'epica, la grande lirica, dall'altro la commedia, la novella, la poesia burlesca), è subentrata l'opposizione «storica» nuovo/vecchio, legata ai principi tipicamente borghesi di evoluzione e progresso (da una parte la ripetitività, la convenzionalità, l'imitazione, dall'altra l'originalità, l'innovazione, la trasgressione anticipatrice). Quale portata attribuisce, sul piano storiografico, a questo mutamento? L'impressione è che si sia trattato di un fenomeno epocale, che ha non soltanto sanzionato in maniera irreversibile la fine di ogni estetica d'impianto classicistico, ma anche minato alla base la possibilità di una stabile ricomposizione della gerarchia dei valori: non caso, l'opposizione nuovo/vecchio non ha avuto (né probabilmente poteva avere) un esatto corrispettivo in termini di generi letterari. È così?

2. L'esaurimento dell'esperienza delle avanguardie – cioè della forma più intransigente di valorizzazione della trasgressione e di rigetto dei modelli tradizionali – è ormai un fatto acquisito. Parallelamente, anche l'opposizione di valore nuovo/vecchio ha perso mordente, senza peraltro tramontare del tutto. La fase storica attuale appare particolarmente difficile da interpretare; stiamo forse assistendo a una sorta di ibridazione fra due paradigmi assiologici originariamente contrapposti (e questa potrebbe valere come definizione di «postmoderno»), ovvero a un indebolimento della stessa opposizione tra valore e non-valore?

3. Le grandi trasformazioni storiche del sistema letterario si accompagnano sempre a una ridefinizione dei rapporti e dei confini tra pianto e riso. È possibile sintetizzare il ruolo svolto rispettivamente dal patetico e dal comico dall'affermazione della letteratura borghese in poi? Inoltre: esiste ancora spazio per una grande letteratura d'impronta *larmoyante*, o è inevitabile che il predominio del pianto sia avvertito come appannaggio di una produzione di second'ordine, della *Trivialliteratur*?

4. Negli ultimi decenni si è verificata, grazie soprattutto al successo delle teorie di Bachtin, una robusta nobilitazione teorica del riso, che probabilmente meriterebbe di esser messa in discussione. Qual è il suo giudizio in merito?

5. Dal suo osservatorio privilegiato di romanista tedesco, che domina la cultura di tutto l'Occidente d'Europa, quali appaiono attualmente le linee di ricerca più fenili nella riflessione teorica e metodologica? E in particolare, quale bilancio possono presentare gli studi sulla ricezione, a quasi trent'anni dalla celebre prolusione di Hans Robert Jauss *Perché la storia della letteratura*?

1. Trovo infatti che il paradigma assiologico che prevede come fondamentale una distinzione nuovo/vecchio ha dato la sua impronta a una *longue durée* nella storia dell'estetica letteraria. Si tratta di un paradigma la cui egemonia non mi sembra assolutamente tramontata benché mostri, da alcuni decenni, evidenti sintomi di crisi. La sua permanente validità viene d'altronde confermata appunto dai vari tentativi (che potremmo chiamare «postmoderni») di recuperare generi e forme del passato, tentativi che risultano convincenti solo a condizione di essere presentati come innovazioni di secondo grado rispetto a un'evoluzione «normale» che si sarebbe resa troppo prevedibile, troppo di *routine*.

La situazione si complica per il fatto, da lei accennato, della dissoluzione dei generi letterari che una poetica basata sul valore del «nuovo» deve avere come conseguenza. La poetica del nuovo ha condotto dal secondo Ottocento in poi a un crescente nominalismo estetico, cioè all'eroico progetto di voler raggiungere il nuovo (che sarebbe allo stesso tempo l'autentico) senza la mediazione di concetti e generi prestabiliti. Assistiamo così alla ricerca di una scrittura sempre più libera e indipendente da elementi convenzionali, come lo sono per esempio la struttura metrica di un sonetto, l'intreccio diegetico di un romanzo e così via. Da quella ricerca provengono il *poème en prose*, modello ideale del simbolismo francese, le *parole in libertà* dei futuristi italiani, *l'écriture automatique* del surrealismo, finalmente il «testo» e – ancora più oltre — la «scrittura» *tout court*. Il progresso implicito in questa

ricerca non significa però – come si sperava una volta – un processo di indubbia emancipazione. Esso comporta allo stesso tempo un disturbante aspetto di costrizione giacché contribuisce inevitabilmente alla crescita dei materiali esteticamente «proibiti», inutilizzabili perché considerati convenzionali: un fenomeno che Theodor W. Adorno, ben consapevole della dialettica inerente all'avanguardia – se vogliamo – tradizionale, ha designato col termine di «Kanon des Verbotenen». Esso si riferisce all'aporia, anzi all'afasia dell'avanguardia che perseguendo disperatamente i valori del nuovo ne esaurisce progressivamente le risorse.

2. Penso anch'io che stiamo vivendo una fase storica che disturba molti, non solo politicamente, ma anche esteticamente. Uno dei motivi di questo disagio può essere individuato appunto nell'afasia dell'avanguardia che si vuole avanguardia nel senso più intransigente. Rimanendo fedele alla sua tradizione di una progressiva «autonomia del significante», essa rischia infatti di perdere la sua competenza comunicativa da cui dipende, d'altronde, anche la «traducibilità» dei suoi testi. Se tanti autori, dopo una fase di scrittura avanguardistica nel senso più stretto, si sono impegnati nel recupero sperimentale (e paradossalmente innovativo) di generi «proibiti» perché tradizionali, un tale cambio di programma e poetica non significa dunque – o almeno non significa necessariamente – una facile soluzione di comodo. Col recupero dei generi proibiti (nel senso adorniano) la letteratura «postmoderna» tenta piuttosto di re-instaurare il dialogo con un più largo pubblico di non-specialisti, invece di rivolgersi esclusivamente alla piccola cerchia dei lettori professionalmente specializzati.

Ora questa conciliazione con la «leggibilità» che è insieme una rinuncia al puro ideale dello *scriptible* (per parlare con Roland Barthes) ha profondamente modificato i confini fra due modi del fare letteratura che, ancora poco fa, parevano universalmente riconosciuti come principi di diversità, anzi opposizione. Come il sistema del classicismo si fondava sulla distinzione alto/basso, il sistema della letteratura moderna si era abituato a identificare i suoi valori in un'area di avanguardia per così dire istituzionalizzata, mentre tutto ciò che non si presentava dichiaratamente di avanguardia aveva bisogno di una legittimazione specifica. Si potrebbe dire che la distinzione nuovo/vecchio si era fatta generica, si era cioè trasformata in una linea di confine che delimitava due istituzioni letterarie di cui l'una, estremamente valorizzata, comprendeva i testi cosiddetti trasgressivi, l'altra, meno valorizzata, i romanzi storici, polizieschi, erotici e via dicendo.

Non credo dunque che stiamo assistendo a un indebolimento dell'opposizione tra valore e non-valore, e non credo nemmeno a una totale negazione del codice nuovo/vecchio. Ciò che risulta cambiato è piuttosto il modo di attribuzione del valore «nuovo». Esso non viene più attribuito automaticamente a una determinata fascia di letteratura avanguardistico-sperimentale e non viene più tolto altrettanto

automaticamente a testi che hanno il loro punto di partenza in strutture generiche offerte dalla tradizione, che si servono del romanzo storico o del romanzo poliziesco o che procedono a più o meno raffinate e sapienti combinazioni fra diversi generi romanzeschi. Ciò significa anzitutto che il lavoro del critico si fa molto più difficile che nei tempi (passati) in cui bastava la classificazione dei testi secondo la loro appartenenza a determinate categorie per attribuir loro valore o non-valore. Dal critico si richiede ora una «discrezione» nel senso di Guicciardini, una discrezione cioè che esamina caso per caso, invece di giudicare col metro di poetiche astratte e categoriche.

In questo contesto mi ha colpito, nei primi anni Ottanta, la critica di una certa «ibridazione» letteraria e editoriale, formulata da Gian Carlo Ferretti nel suo saggio-pamphlet *Il best seller all'italiana* (Laterza, 1982), una critica diretta specialmente contro un tipo di letteratura rappresentato da testi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, *Il nome della rosa* di Eco o *Il giocatore invisibile* di Pontiggia. La critica di Ferretti possiede a mio avviso un notevole valore sintomatologico, nel senso che testimonia della perplessità di una generazione di critici che credevano in una linea di demarcazione chiaramente tracciata fra letteratura d'avanguardia e letteratura «tradizionale», di fronte a una nuova situazione in cui quel confine sta scomparendo o, detto più precisamente, non viene più riconosciuto da un consenso generale. Con ciò non voglio dire che i testi che ho menzionati siano da collocare allo stesso livello estetico. Ciò che li accomuna è piuttosto il loro carattere «ibrido», ma allo stesso tempo trasgressivo in rapporto alle divisioni categoriche che fondavano il sistema della letteratura moderna. Se vogliamo giudicare esteticamente quei testi, risulta evidente che non basta più dichiararli più o meno «tradizionali», più o meno «avanzati». Diventa invece necessario interrogarsi, caso per caso, sul grado di produttività e complessità a cui appunto l'ibridazione, molto diversa da Calvino a Eco, sia giunta.

Sintomatico mi appare anche, nello stesso contesto di una ibridazione poetologica, l'enorme successo raggiunto in Europa, dagli anni Sessanta in poi, dal romanzo latinoamericano. Questo «boom» europeo della letteratura latinoamericana non mi sembra affatto motivato dal fascino di un certo esotismo o da un eventuale indebolimento dell'eurocentrismo della nostra critica letteraria. La fortuna di scrittori come Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa va spiegata invece con l'esaurimento della prima fase del «Nouveau Roman», di carattere strettamente avanguardistico-sperimentale. Si potrebbe dire che proprio i romanzi latinoamericani allora più convincenti – *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros* – costituivano il primo esempio di una corrente di postavanguardia che si diffuse in un ambiente in cui l'avanguardia aveva ancora un ruolo di egemonia culturale. Va da sé che il concetto di postavanguardia (che preferisco a quello, più confuso, di postmoderno) non è minimamente sinonimo di contro-avanguardia; si tratta bensì di una letteratura che viene «dopo» l'avanguardia, approfittando della sperimentazione avanguardistica e integrandone i procedimenti più interessanti in strutture narrative che partecipano nello stesso tempo delle tradizioni di una dichiarata leggibilità romanzesca. Forse non sarà

un caso che una letteratura che, in questo senso, potremmo chiamare di postavanguardia abbia avuto il suo inizio, specialmente nell'opera emblematica di Borges, in America latina. Secondo me, essa è stata favorita dalla sua posizione di distanza e di disinvoltura rispetto alle istituzioni letterarie europee, dalla possibilità cioè di usare contemporaneamente materiali tradizionali e materiali sperimentali in una sorta di ibridazione che sarebbe come l'equivalente letterario del *mestizaje* culturale di un continente che appare e americano e latino-europeo.

3. È significativo che, per quanto riguarda la produzione romanzesca degli ultimi decenni, io trovi anche gli esempi di un patetico che mi ha commosso più profondamente nella letteratura latinoamericana; penso – per fare degli esempi – a *Rayuela* (l'episodio della morte di Rocamadour, il figlio della Maga) e, particolarmente, alle ultime pagine di *Conversación en la Catedral* di Vargas Llosa, a mio parere il suo romanzo più riuscito, perché strutturalmente più complesso. Se ricordo le mie letture che potrei chiamare *larmoyantes*, mi rendo però conto che fra effetti di pianto ed effetti di riso ci deve essere una fondamentale asimmetria. L'effetto di pianto appare intimamente legato alla condizione di una «illusione referenziale», mentre l'effetto di riso può anche risultare dalla pura costruzione verbale. Il patetico si sviluppa pertanto in un rapporto di tensione, anzi di contraddizione strutturale con una delle tendenze più profonde della letteratura moderna, cioè la tendenza allo straniamento («*Verfremdung*») e alla negazione dell'*illusion référentielle*. Quando la lettura di un romanzo mi ha commosso fino alle lagrime, si trattava dunque sempre di una narrazione che riusciva a coinvolgermi nell'illusione di leggere la piccola o la grande realtà storica; ricordo per esempio il patetico dell'ultima pagina di *Madame Bovary* (la morte di Charles, per me il *climax* del patetico in letteratura) o della conclusione del *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Mi appare invece difficile che testi di Robbe-Grillet, Butor, Sollers o Ricardou abbiano come risultato il pianto dei loro lettori. Senza l'*effet de réel*, ci può essere riso, mai pianto: una regola il cui motivo antropologico mi sfugge, ma che sembra di indubbia evidenza.

A livello di discussione poetologica, tale regola si verifica significativamente negli scritti teorici di Vargas Llosa. Essi delineano infatti, da un lato, una poetica del patetico che non rifiuta nemmeno gli elementi tradizionali del melodramma; dall'altro lato, essi costituiscono, nella letteratura contemporanea, la difesa più decisa (e più lucida) di una prassi narrativa dell'*illusion référentielle*, accettata e ricercata sotto il titolo della *verdad de las mentiras*. Così direi che anche oggi esiste ancora spazio per una grande letteratura d'impronta *larmoyante*, solo che questo spazio si fa sempre più ristretto appunto perché ha come presupposto la produzione dell'effetto di realtà. L'effetto di realtà e l'illusione referenziale non sono però obiettivi estetici che si raggiungono facilmente come, una volta, dava a intendere la poetica delle avanguardie (per drammatizzare il proprio compito). Anzi penso tutto

il contrario: quanto più si accumula di esperienza letteraria (storicamente e biograficamente), tanto più l'*effet de réel* risulta inverosimile, incredibile per lettori sempre più esperti dei trucchi della tecnica dell'illusione. Vedo qui la maggiore difficoltà di una nuova letteratura *larmoyante*. Essa mi pare sì possibile, ma solo nella misura in cui un autore riesce a convincere i suoi lettori dell'opportunità di una *suspension of disbelief*. Come sappiamo tutti, la *suspension of disbelief* si raggiunge quasi naturalmente coi bambini e con certi lettori di poca esperienza letteraria; coi lettori professionali si trasforma invece in un lavoro di Sisifo. Con loro, il miracolo da operare non consisterebbe affatto nella negazione dell'illusione, ma, al contrario, nella sua creazione e prolungata conferma, in un effetto insomma di cui, nella letteratura contemporanea, vedo pochi esempi convincenti.

4. Meno problematico mi sembra, tutto sommato, l'effetto del riso perché evidentemente più consono all'autoriflessività della poetica moderna. Ritengo però che la tonalità tipica del riso moderno non sia quella carnevalizzante ed euforica di cui parlava Bachtin riferendosi a Rabelais e alla farsa medievale. Vedo e ascolto piuttosto un riso amaro il cui prototipo si incontra per esempio nel *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert, uno dei testi-modello che si è mostrato valido per una *longue durée* letteraria. Così la difficoltà, per quanto riguarda la letteratura moderna e postmoderna, non risiede a mio avviso nel riso *tout court*, bensì nella sua intonazione: nessun problema per il riso amaro (da Flaubert a Beckett e oltre), ma tanti problemi per il riso euforico. Esso si è reso difficile perché l'euforia, in fondo, presuppone la fede nell'emancipazione, dal dogma scolastico per Rabelais, dal dogmatismo staliniano per Bachtin. Ora, ciò che contraddistingue una buona parte della letteratura moderna è proprio la perdita di quella fede nell'emancipazione, uno scetticismo presente già nel primo capitolo di *Bouvard et Pécuchet*, quando la speranza in una libertà che si rivela poi illusoria prorompe in esclamazioni di un'irresistibile, per quanto triste, comicità: «Plus d'écritures! plus de chefs! [...] Nous ferons tout ce qui nous plaira! nous laisserons pousser notre barbe!»

A proposito di Bachtin, mi sembra inoltre che gli argomenti di maggior peso nella sua opera siano piuttosto i concetti di polifonia e – implicitamente – di intertestualità del romanzo che non l'idea (forse sfruttata a oltranza) della carnevalizzazione. Nel concetto di carnevalizzazione vedo anzitutto la proiezione di un desiderio ben personale che mira a un vitalismo insieme collettivo e fisiologico, negato a Bachtin dalla sua tragica malattia e dall'angustia del contesto sociale in cui si trovava condannato a vivere. In quella situazione, il sogno di un Rinascimento la cui espressione essenziale sarebbe il riso euforico del Carnevale mi appare come un disperato tentativo di evasione da un'angoscia e politica e esistenziale.

5. L'ultima domanda risulta evidentemente la più gratificante, anche perché implica un giudizio eccessivamente benevolo sulla mia disciplina: un giudizio che essa forse meritava nell'epoca di Auerbach, Spitzer e Curtius (la mia graduatoria dei romanisti per così dire classici), ma che purtroppo non corrisponde più alla sua – ben modesta – realtà attuale. Cercherò comunque di resistere alla tentazione di diffondermi troppo sui meriti e demeriti della ricerca dei miei colleghi (un tema, beninteso, inesauribile) e mi limiterò ad alcuni brevi accenni. L'accenno principale riguarda la riscoperta della centralità della storia nella ricerca letteraria. Forse è proprio il tramonto degli schematismi di una filosofia della storia (oppure Storia con la s maiuscola) che ha condotto a una nuova curiosità e a una nuova disinvoltura nell'analisi storica della letteratura. I critici si sono resi conto che appunto come fenomeno storico il testo letterario richiede di essere analizzato, interpretato, costruito, decostruito alla luce di diversi paradigmi epistemologici. Così parlerei, per caratterizzare la situazione attuale, di una specie di sincretismo formato da una pluralità di «storicismi» fra i quali quello hegeliano-marxiano si trova evidentemente in un momento di crisi (esaurimento?), mentre le visioni della storia proposte da Foucault (*Les mots et les choses, Histoire de la sexualité*) o da Luhmann (*Soziale Systeme, Gesellschaftsstruktur und Semantik*) godono di buona salute e vengono accolte con (secondo me: meritati) applausi. La stessa *déconstruction* di Derrida potrebbe essere integrata in questo quadro come esempio di uno storicismo per così dire invertito. Usato in piccole dosi, il decostruzionismo rende buoni servizi di critica antimetafisica, svelando gli aspetti paradossali, arbitrari e oscuri inerenti a qualsiasi costruzione sistematica, e soltanto la sua diffusione massificata (penso alla *déconstruction* di De Man, Hartman, Hillis Miller e tanti altri) nella critica letteraria degli Stati Uniti mi pare una *contradictio in adiecto*: il paradosso che si è fatto nuova doxa.

Un altro accenno merita la strana fortuna degli studi sulla ricezione, proposti negli ultimi anni Sessanta da Hans Robert Jauss. Se non sbaglio, è stata proprio la «celebre prolusione» programmatica a conferire prestigio e fascino all'estetica della ricezione permettendole di assumere un ruolo strategico allora di prim'ordine nel campo epistemologico (inteso secondo Bourdieu): un luogo per così dire di mediazione e sintesi fra le scuole del formalismo (strutturalismo) e dello storicismo marxista. Ho il sospetto che poi lo stesso Jauss, dopo l'enorme successo della sua intelligente proposta, si sia un po' disinteressato del proprio programma. In ogni modo, ciò che lui proponeva non erano in fondo «studi sulla ricezione», ma un'«estetica della ricezione», cioè un'ermeneutica approfondita, intesa a prendere in considerazione non solo l'aspetto oggettivo delle strutture testuali, ma anche l'aspetto soggettivo delle attività di lettura. Come tale, l'ermeneutica soggettiva di Jauss, sviluppata in un continuo dibattito coll'ermeneutica oggettivizzante di Gadamer, è diventata produttiva, conducendo più tardi al bel volume di *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Come ricerca sulla ricezione invece,

il programma di Jauss non ha avuto le conseguenze che si speravano. Penso che, da un lato, tali ricerche erano piuttosto aliene dallo stile epistemologico di Jauss, che mirava sempre a un modo di esposizione decisamente filosofico-saggistico. Dall'altro lato, mi pare che le ricerche sulla ricezione incontrino delle difficoltà inerenti alla loro materia stessa.

Si tratta, se vogliamo, dei limiti del potenziale analitico-descrittivo della nostra disciplina. Essa dispone sì di categorie atte ad analizzare le strutture testuali, ma si mostra ben scarsa per quanto riguarda eventuali categorie di un'analisi delle attività di lettura. Si comparino la ricchezza e la precisione delle numerosissime categorie elaborate da Gerard Genette e il carattere altrettanto vago e generico dei concetti offerti da Wolfgang Iser (una genericità che, beninteso, non è semplicemente colpa iseriana). In questo contesto risulta anche significativo che, nella prassi delle sue interpretazioni, già lo stesso Jauss ricorra *nolens volens* a procedimenti chiaramente più oggettivizzanti di quelli previsti a livello teorico. Penso, fra l'altro, al concetto molto discusso di «orizzonte di attesa». A prima vista, esso si colloca dal lato degli atti di lettura; ma, a guardarci bene, non fa, in fondo, altro che riassumere un sistema letterario nella normatività dei suoi temi, generi, stili e così via. Ci troviamo pertanto di fronte a un imbarazzante dilemma: o l'estetica della ricezione punta tutto sugli atti di lettura, rimanendo – con Wolfgang Iser – nel vago e generico, o si fa più puntuale e precisa, allontanandosi però – con Hans Robert Jauss – dal suo programma originale. La soluzione di questo dilemma resta senza dubbio un *desideratum* di prim'ordine e, in ogni modo, non sarebbe una cosa da poco.